

prof. dr hab. Małgorzata Woźna-Stankiewicz
Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego
prof. emerytowany

Recenzja¹ rozprawy doktorskiej Pana mgr. Aleksandra LASKOWSKIEGO
pt. *Wybrane aspekty recepcji twórczości Krzysztofa Pendereckiego
w obszarach języka niemieckiego, rosyjskiego i angielskiego.*
Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2023.
Promotor: prof. dr hab. Zofia Chechlińska.

Problematyka recepcji twórczości Krzysztofa Pendereckiego nie doczekała się całościowego ujęcia monograficznego ani w odniesieniu do Europy czy choćby jej wybranych centrów kulturowych, ani takowych ośrodków w Stanach Zjednoczonych Ameryki czy w Azji. Wybór zagadnień z tej w znikomym stopniu rozpoznanej domeny na przedmiot rozprawy doktorskiej jest zatem uzasadniony. Za trafny uważam dokonany przez p. Aleksandra Laskowskiego wybór zakresu jego refleksji naukowej w tej dziedzinie. Wskazują na nie wyszczególnione w tytule pracy obszary języka niemieckiego, rosyjskiego, angielskiego. We wstępie (s. 38) Autor dookreśla, że chodzi mu o obszary kulturowe Niemiec, Austrii, Związku Radzieckiego, Rosji, Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych. Trafnie też uzasadnia (s. 39 - 40) wskazaną w tytule kolejność owych obszarów, uwypuklając istotny wpływ kontekstu historycznego, polityczno-społecznego oraz odmian języka narodowego, w którym formułowane są wypowiedzi o Pendereckim, na stopień intensywności recepcji osoby i twórczości polskiego kompozytora oraz zmienności sądów wartościujących jego dotyczących.

Rozprawa liczy 248 stron komputerowego wydruku, jej treść została podzielona na trzy nadrzędne i w podobny sposób zatytułowane części, zgodnie z wytypowanymi do badań obszarami językowo-kulturowymi (I. *Recepcja twórczości Krzysztofa Pendereckiego w niemieckim obszarze językowym*, II. *Recepcja twórczości Krzysztofa Pendereckiego w rosyjskim obszarze językowym*, III. *Recepcja twórczości Krzysztofa Pendereckiego*

¹ Niniejsza recenzja dotyczy rozprawy doktorskiej mgr. Aleksandra Laskowskiego, której wersja z 2021 roku (*Wybrane aspekty recepcji twórczości Krzysztofa Pendereckiego w obszarach języka niemieckiego, rosyjskiego i angielskiego*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2021, ss. 335) została uchwałą komisji doktorskiej Instytutu Sztuki PAN skierowana do poprawy. Wobec faktu, że moja recenzja (z dnia 11 grudnia 2021) tej pierwotnej wersji rozprawy była zakończona pozytywną konkluzją (ale zawierała szereg uwag krytycznych) w niniejszej recenzji poprawionej wersji rozprawy (ss.248) zachowuję niektóre fragmenty (niekiedy przeredagowane) mojej uprzedniej recenzji.



w angielskim obszarze językowym). Uzasadnione jest też wyodrębnienie *Epilogu*, którego tytuł - *Recepcyjny profil Krzysztofa Pendereckiego w muzyce filmowej i popkulturze* – wskazuje na odmienność, w stosunku do części głównych rozprawy, opisywanych przejawów i przestrzeni recepcji Pendereckiego, recepcyjnych mediów i typów praktyk artystycznych. Ponadto praca zawiera *Wstęp*, *Zakończenie*, *Bibliografię* i *Aneks*. Proporcje objętości między wymienionymi częściami rozprawy uważam za właściwe. Pod względem redakcyjnym brak jest w spisie treści oraz w toku rozprawy unaocznienia hierarchii zatytułowanych rozdziałów w obrębie zatytułowanych części, co można by uczynić za pomocą zróżnicowania np. wielkości lub grubości czcionki czy wprowadzenia stosownej numeracji; aneks powinien być zamieszczony raczej po, a nie przed bibliografią.

Cel badań, pytania badawcze i typ wykorzystanych źródeł oraz główne strategie metodologiczne i kluczowe dla nich pojęcia oraz strukturę rozprawy przedstawił Autor we *Wstępie*. Zabrakło w nim jednak syntetycznej i odsyłającej do konkretnych pozycji bibliograficznych, odpowiedzi na pytanie, czy przedmiot badań Doktoranta (recepcja Pendereckiego w trzech obszarach językowych) był w kręgu choćby częściowych zainteresowań naukowców w Polsce i na świecie. Dobrze, że Autor zauważył cenny wkład do badań nad twórczością Pendereckiego teoretyków muzyki z ośrodka krakowskiego, lecz nie informuje, czy oni podejmowali kwestię recepcji dzieł krakowskiego kompozytora np. w Polsce. Dlaczego Doktorant przemilczał we *Wstępie* znane mu przecież prace z 2005 i 2009 roku, które traktują o recepcji Pendereckiego na obszarze angielskojęzycznym, takie jak artykuł Raya Robinsona w tomie *Penderecki. Musik im Kontext* (2005) oraz rozprawa doktorska Timothy'ego Ruthefora-Johnsona (2009).

Przedmiot, cel i pytania badawcze rozprawy określił p. Laskowski w następujący sposób:

„Niniejsza praca traktuje o recepcji twórczości Krzysztofa Pendereckiego. Jako że kwestię pojmowania recepcji w dziedzinie muzykologii rozumie się na wiele różnych sposobów, podejście do teorii przekłada się zaś nie tylko na sposób prowadzenia badań, ale także na określenie przedmiotu badania, w wstępnej części pracy przedstawiam krótkie wprowadzenie teoretyczne wraz z dokonanymi przeze mnie wyborami metodologicznymi. [...] Przedmiotem badania jest zarówno dzieło, jak i życie kompozytora [...] Jest zatem Krzysztof Penderecki kompozytorem nowoczesnym, współczesnym czy romantycznym? A może mistrzem syntezy wymykającym się kategoryzacji? Zjawiskiem popkulturowym, które – idąc z duchem swoich czasów – daleko wykracza poza ramy wąsko pojętej muzyki? Czy może twórcą zaangażowanym społecznie, który pragnie poprzez swoją sztukę dotrzeć do grona narodowych wieszczów?” (s. 8, 36, 35)

„Część I, II i III pracy stanowią przegląd źródeł dotyczących Krzysztofa Pendereckiego pochodzących z obszarów językowych objętych założonym programem badawczym [...] Jest to jednocześnie próba opisanie historii i przebiegu kształtowania się pojęć i wyobrażeń na temat kompozytora, które stanowiły czynniki współdeterminujące recepcję jego twórczości oraz pod pewnymi względami, recepcję jego osoby i otoczenia”. (s. 38)

Sposób rozumienia pojęcia „recepcja” Doktorant przejmuje od Davida Bearda i Kenneth Gloag, objaśniających w 2005 roku kluczowe pojęcia muzykologii. W skrócie: recepcja muzyki to krytyczna reakcja na nią zarówno w czasie włączenia dzieła muzycznego do sfery publicznej, jak i reakcje na niego przez następne pokolenia zapisane w różnego rodzaju źródłach słownych, to zmieniające się historycznie reakcje na wykonawcze interpretacje/znaczenia dzieła wraz ze zmianą ich kontekstu.

Zgodnie z takim rozumieniem p. Laskowski w swoich badaniach bierze pod uwagę jako **źródła** tylko teksty słowne, natomiast innego rodzaju źródła uwzględnia w *Epilogu* rozprawy, w którym charakteryzuje wątki recepcji Pendereckiego obecne w źródłach filmowych, w dziedzinie mody i muzycznej pop-kultury. We *Wstępie* nie sprecyzował ram chronologicznych swoich badań, czy zgromadzonych źródeł, dlatego sama ustaliłam w odniesieniu do źródeł, że pochodzą one z okresów: 1966 - 2013 dla językowego obszaru niemieckiego; 1969 - 2018 dla obszaru rosyjskiego; 1983 - 2017 dla obszaru angielskiego. W typologii wziętych pod uwagę źródeł, określonej przez Doktoranta (s. 36), słusznie zwrócona została uwaga na różnice między dyskursem akademickim/muzykologicznym, w domyśle – naukowym, a dyskursem publicystycznym.

W efektywnie spożytkowanym przez Doktoranta dużym korpusie źródeł obcojęzycznych przeważają teksty pierwszego z wymienionych typów: książkowe monografie Pendereckiego, artykuły naukowe poświęcone kompozytorowi w pracach zbiorowych, charakterystyki Pendereckiego w syntetycznych opracowaniach dotyczących muzyki XX wieku czy w monografiach innych kompozytorów, w których twórczość i osoba Pendereckiego stanowią krytyczny punkt odniesienia. Zasób wykorzystanych tekstów publicystycznych ze źródeł prasowych jest mniejszy i wysoce nieproporcjonalny. Zostały wzięte pod uwagę dwa angielskojęzyczne tytuły prasowe – dziennik „The New York Times” oraz miesięcznik pt. „Opera” oraz w języku niemieckim jeden miesięcznik branżowy – „Musikfreunde”, ukazujący się w Wiedniu. Z wiedeńskiego miesięcznika poddano analizie 6

tekstów (w I części rozprawy), z nowojorskiej gazety - 8 tekstów z lat 1986-1999. Natomiast z miesięcznika „Opera” analizowanych jest 96 tekstów z lat 1966-2015.

Nie w pełni precyzyjny jest klucz wyboru materiałów z „The New York Times’a”, bo uzasadnienie, że z setek tekstów, w których jest mowa o Pendereckim, „wybieram te z nich, które pozwalają nakreślić najpełniejszy obraz postrzegania polskiego kompozytora” (s. 140) jest ogólnikowe i sugerujące, że Doktorant zapoznał się z owymi setkami publikacji. Mając do dyspozycji, podobnie jak w przypadku miesięcznika „Opera”, wyszukiwarkę w cyfrowym archiwum dziennika, dostępnym on-line, Doktorant mógł poczynić wybór pod pewnymi względami kompatybilny z wyborem z „Opery”, m.in. wg klucza chronologicznego (np. od pierwszego artykułu o Pendereckim w NYT ze 30 stycznia 1968 roku) względnie wg kryterium systematycznego – idąc np. tropem dzieł nie tylko operowych Pendereckiego, bo też o innych gatunkach jest mowa w londyńskim miesięczniku, przecież obydwa typy dzieł są przedmiotem refleksji również w obszarze języków niemieckiego i rosyjskiego.

W tekście recenzowanej pracy, w trakcie opisywania, analizy oraz komentującej interpretacji zebranych materiałów piśmienniczych, zauważalny jest w podejściu Doktoranta brak wyrazistej dystynkcji między źródłami do badań recepcji, które sam zebrał i przeanalizował, a opracowaniami innych autorów, które już zawierają wnioski dotyczące recepcji Pendereckiego w wyniku zgromadzonych i przeanalizowanych przez tych autorów źródeł prasowych. Trzeba podkreślić, że źródłami do badań recepcji w znaczeniu zapisanych słowem świadectw recepcji, są m.in. uwzględnione przez Doktoranta monografie Pendereckiego autorstwa jednego muzykologa, zbiór artykułów różnych autorów np. pod red. Raya Robinsona i Allena Winolda, stanowiący monograficzne ujęcie jednego dzieła (*Pasji wg św. Łukasza*), opracowania o muzyce XX wieku m.in. Richarda Taruskina, Setha Brodsky’ego, Левон’а Акопян’а czy Timothy’ego Ruthefora-Johnsona książka z 2017 roku; materiały prasowe z „The New York Times’a” oraz miesięcznika „Opera”. Natomiast opracowaniem prezentującym już wynik badań nad recepcją Pendereckiego jest niepublikowana rozprawa doktorska z 2009 roku Timothy’ego Ruthefora-Johnsona, który opisał recepcję Pendereckiego, wyodrębnił jej wątki w wyniku analizy świadectw recepcji: „474 recenzji koncertów, nagrań i wydanych partytur z okresu 1956-1967” (s. 131), jakie ukazały się w prasie brytyjskiej.

Dlatego uważam, że wyniki badań Rutheforda-Johnsona z jego pracy doktorskiej (2009) powinny być wykorzystane przez p. Laskowskiego jako cenne ustalenia porównawcze w III części rozprawy w rozdziale pt. *Krzysztof Penderecki na łamach dziennika „The New York Times” oraz miesięcznika „Opera”*. Z kolei w rozdziale pt. *Krzysztof Penderecki w ujęciu Timothy’ego Rutheforda-Johnsona* tejże części rozprawy winny być pozostawione wyłącznie rozważania z jego książki z 2017 roku.

Wiedzę na temat **teorii recepcji** czerpie p. Laskowski z lektury ich samych, w dużej mierze z ich omówień oraz uwag na ich temat w różnego rodzaju opracowaniach dotyczących przedmiotów i metodologii badań muzykologicznych. Silnie eksploatowane są przemyślenia i postulaty odnośnie do rozumienia recepcji/recepcji muzyki, metod jej badania i sposobów systematyzacji wyników analiz źródeł recepcji oraz ich kontekstowej interpretacji prezentowane w studiach wchodzących w skład pięciu publikacji zbiorowych: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft* (1991) *Rethnking Music* (1999), *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* tomy 3. i 4. (Laaber 2005, 2007), *Musicology: The Key Concepts* (2005). Ponadto trudnym do przecenienia źródłem inspiracji metodologicznych były dla Doktoranta osobne publikacje zwłaszcza następujących badaczy (wymieniam w porządku chronologicznym wydań ich prac): Roberta C. Holuba (1984), Nathalie Heinich (1999, 2010, 2014), Hermana Danusera (2009), Petera Szendy’ego (2001), Diedricha Diederichsena (2014). Zaskakuje natomiast brak odniesienia się do propozycji metodologicznych w zakresie badań nad recepcją muzyki, np. Ireny Poniatowskiej (jedna jej praca figuruje wyłącznie w bibliografii).

Na podstawie w/w opracowań Doktorant tworzy **mapę kluczowych pojęć i autorytetów**, które będą sterować jego czytaniem i analizą wybranych przez niego świadectw recepcji twórczości Pendereckiego. Mgr Laskowski sygnalizuje, że zna klasyczną już triadę pojęć - **horyzont oczekiwań, działanie/oddziaływanie, recepcja**, ale dwóch pierwszych nie wyjaśnia (przytoczony przykład zaczerpnięty od Marka Everista jest niewystarczający) i nie określa ich funkcji oraz usytuowania w jego strategii metodologicznej. Skupia się natomiast na właściwym dla recepcji (ujmowanej w perspektywie historycznej) **przewartościowaniu sądów** – to zjawisko i samo pojęcie *Umwertung* objaśnia Doktorant zgodnie z propozycją Erika Fischera. Z kolei kwestię **interpretacji** dzieła prezentuje za pośrednictwem Hermanna Danusera. Od niego też czerpie sposób rozumienia określenia



Weltanschauungsmusik, mieszczącego się w orbicie **zmiennego kontekstu** i **interpretacji** oraz społecznego aspektu dzieł muzycznych. **Istnienie dzieła muzycznego w sferze publicznej**, czyli jego **prawykonanie i dalsze tzw. życie dzieła**, generuje konieczność namysłu nad zjawiskiem/procesem/sytuacją „**słuchania**” muzyki ujmowanych z różnych perspektyw, także historycznej. Należy podkreślić zwrócenie uwagi Doktoranta na nietuzinkową egzegezę przez Petera Szendy’ego fenomenu „*écoute*”.

Istotne znaczenie w odniesieniu do badania wszystkich wyżej wymienionych aspektów i uwarunkowań recepcji ma, zdaniem Doktoranta, funkcjonujący w danym czasie i w danej kulturze **kanon** uznawanych za autorytet dzieł muzycznych, kompozytorów, stylów i technik twórczych, idei estetycznych, opinii krytycznych, książek o muzyce, instytucji muzycznych. Kwestia wielowymiarowego kanonu została przez p. Laskowskiego zreferowana wg koncepcji Marka Everista. Doktorant słusznie podkreśla, że tak rozumiany kanon posiada fundamentalne znaczenie w procesie recepcji zarówno muzyki klasycznej, jak i muzyki popularnej, recepcji muzyki dawnej, nowej i najnowszej, sztuki klasycznej i nowoczesnej.

Penderecki uważany jest za przedstawiciela tzw. muzyki „współczesnej”, dlatego – jak dobrze to wyjaśnia Autor recenzowanej rozprawy – konieczne jest rozważenie sposobu rozumienia określenia „współczesna” w odniesieniu do muzyki XX-XXI wieku. Tym bardziej, że pojęcie muzyki współczesnej, funkcjonujące w obiegu powszechnym, a kojarzone z Pendereckim odsyła do jego postawy i awangardzisty, i neoromantyka. Zasadna jest zatem propozycja Doktoranta uwzględnienia „nowego paradygmatu” w odniesieniu do poznania/zrozumienia sztuki współczesnej. Chodzi o postulat Nathalie Heinich z 1999 i 2014 roku, „**by sztukę współczesną traktować jako gatunek (*genre*) odrębny, różny od sztuki nowoczesnej i klasycznej**” (s. 29). Jako osobny gatunek sztuka współczesna jest konstytuowana przez wskazane przez Heinich antynomie (oryginalność – konwencja, wyjątkowość – tradycja, dzieło – osoba i zachowanie twórcy/artysty wyjątkowego) oraz mechanizmy „odrębnej kultury sztuki współczesnej, która tworzy się i rozpowszechnia poprzez opowieści o wyczynach ekscentrycznych – poprzez anegdoty” (s. 30). Tak rozumiane istnienie muzyki współczesnej wg postulatów Heinich pociąga za sobą **opis i interpretacje dzieł w ich relacjach na osi syntagmatycznej**, a nie jako osobnych całości ujmowanych w porządku diachronicznym.

Nie sposób zatem rozważając recepcję praktyk artystycznych właściwych dla bytu muzyki współczesnej XXI wieku, widzianego w całości, nie uwzględnić **praktyk muzyki popularnej** (ujmowanej przez Doktoranta wg propozycji Diedricha Diederichsena) oraz **fenomeny gwiazdy i gwiazdorstwa** w świecie popkultury (teorii sformułowanej przez Silke Borgstedt), które przenikają do muzyki poważnej.

Należy podkreślić, że **propozycja metodologiczna** p. Laskowskiego jest oryginalną i wartościową syntezą elementów różnych teorii recepcji sztuki, literatury i muzyki autorstwa przedstawicieli różnych dziedzin humanistyki, głównie muzykologów i socjologów sztuki, których idee w takiej konfiguracji nie były pożytkowane w pracach innych, w tym polskich badaczy recepcji muzyki tzw. klasycznej czy poważnej. Nie jest to jednak równoznaczne z brakiem znajomości w Polsce niektórych koncepcji tych ważnych dla Doktoranta zagranicznych naukowców. W kręgach kulturoznawców i socjologów znane są m.in. prace Marka Everista, Nathalie Heinich. Przekłady na język polski dwóch prac Heinich ukazały się w latach 2007 (*Być artystą: rzecz o przekształcaniach statusu malarzy i rzeźbiarzy*) i 2010 (*Socjologia sztuki*), a ostatnio (2019) opublikowano wywiad-rzekę przeprowadzony z nią przez Julię Ténérosa (*Sztuka jako wyzwanie dla socjologii*).

Tak jak Autor recenzowanej pracy zadeklarował, w jej układzie i w trybie narracji, faktycznie nadrzędny jest krytyczny, analityczno-interpretacyjny **p r z e g l ą d ź r ó d e ł**. Uwydatniają to już tytuły w sumie 17 rozdziałów, budujących strukturę trzech części rozprawy, bo uwypuklają przede wszystkim autorów (dziewięciu)² owych źródeł lub tytuły źródeł (cztery)³. Pozostałe tytuły odnoszą się do toposu recepcji (*Estetyzacja „grozy”*), właściwych dla niej sądów wartościujących (*Przewartościowanie sądów*) lub rangi osoby i twórczości oraz oryginalnych kompozytorskich rozwiązań stylistyczno-technicznych (*Honorowy Wiedeńczyk, Domniemane wpływy*).

² Krzysztof Penderecki w ujęciu Wolframa Schwingera, Krzysztof Penderecki w ujęciu Hermana Danusera, *Sacrum w muzyce* w ujęciu Clytusa Gottwalda, Krzysztof Penderecki w ujęciu Aleksandra Iwaszkina, Krzysztof Penderecki w ujęciu Iriny Nikolskiej, Krzysztof Penderecki w ujęciu Adriana Thomasa, Krzysztof Penderecki w ujęciu Timothy'ego Rutheforda-Johnsona, Krzysztof Penderecki w ujęciu Seta Brodsky'ego, Krzysztof Penderecki w ujęciu Richarda Taruskina.

³ *Musik im Kontext* (czyli praca zbiorowa pt. Krzysztof Penderecki. *Musik im Kontext* pod red. Helmuta Loosa i Stefana Keyma), „A study of the Penderecki St. Luke Passion” (praca zbiorowa pod red. Raya Robinsona i Allena Windolda), „Muzyka rosyjska i wiek XX” (czyli praca zbiorowa pod red. Marka Aranowskiego), *Penderecki na łamach dziennika „The New York Times”* oraz miesięcznika „Opera”.

W kolejnych rozdziałach Doktorant referuje poglądy poszczególnych autorów lub streszcza zawartość poszczególnych publikacji, względnie osobno kolejnych wzmianek, recenzji prasowych czy artykułów publicystycznych. Z niewiadomych powodów w nieproporcjonalnie króciutkim rozdziałiku pt. *A study of the Pendercki St. Luke Passion* (s. 120-121), p. Laskowski podaje tylko quasi-spis treści tej publikacji. We wszystkich pozostałych rozdziałach opis, komentarz i wnioski cząstkowe przeplatane są dobrze dobranymi cytatami, niekiedy zbyt dużą liczbą cytatów, o czym będę jeszcze pisać.

Autor na większości kart rozprawy, poza rozdziałem dotyczącym recepcji opisywanej z perspektywy ujęć wybranej prasy angielskojęzycznej, unika podkreślenia wprost, na bieżąco w toku narracji, czasu w jakim zostały sformułowane referowane przez niego poglądy różnych autorów. Nawet pisząc o sukcesie Pendereckiego i „rozmachu” kariery w Niemczech oraz jakby „w kontrapunkcie” w Austrii (s. 39), jako obszarach, od których zaczyna swoje rozważania, nie podaje roku pierwszych wykonń dzieł Pendereckiego na tych terenach. Poza tym zajmując się, jak pisze (s. 39-40, por. s. 83), „historią recepcji” w Związku Radzieckim i Rosji, w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych nie określa analogicznych dat, czy choćby dekady XX wieku. Oczywiście, można powiedzieć, że p. Laskowski chce zwrócić uwagę głównie na „różnorodność” postaw odbiorczych i ich synchroniczność, natomiast diachroniczne ujęcie go w mniejszym stopniu interesuje, ale przecież recepcja jako reakcja krytyczna jest m.in. reakcją na jakieś wykonanie jakiegoś dzieła w jakimś roku i dniu. Ponadto także kontekst historyczny, zwłaszcza polityczno-społeczny uobecniiony jest w jakimś czasie, który warunkuje recepcję, a on jest przez Doktoranta systematycznie poddany krytycznemu opisowi.

Specyfika recepcji twórczości Pendereckiego w zasięgu każdego z obszarów językowych, różnice kulturowe w ich ramach zostały ukazane w rozprawie doktorskiej w postaci charakterystycznych dla nich grup wątków recepcji oraz znamienych cech kontekstu społeczno-polityczno-kulturowego. Wątki określane są w trakcie analizy świadectw recepcji (w kolejnych rozdziałach rozprawy), a w wyodrębnionych przez Doktoranta *Podsumowaniach* każdego z obszarów językowych te wątki ujmowane są w sposób całościowy. Podsumowania są rzeczowe, trafne i sugestywne, nakreślone ze swadą i z talentem do literackiego obrazowania. Zostały zatem zaproponowane trzy syntetyczne, wielowymiarowe oblicza recepcyjne osoby i twórczości Pendereckiego, które stały się przedmiotem porównania i wniosków końcowych w *Zakończeniu* rozprawy.

Wynikiem analiz Doktoranta jest m.in. ujawnienie dominujących wątków/tematów/toposów recepcji Pendereckiego od połowy lat 60. XX wieku do lat tuż przed końcem drugiego dwudziestolecia XXI wieku. Nie biorąc pod uwagę opinii na temat jego twórczości operowej, rozważanej przez Doktoranta jako odrębny problem, są wśród uwypuklonych wątków takie, których „hasłowa” obecność była niemal w 99% przewidywalna, np. sukces, osobowość w muzyce XX wieku, polska szkoła kompozytorska, sonorystyka, kompozytor zaangażowany, polityczno-społeczne czynniki w genezie dzieł, polityczno-społeczne uwarunkowania odbioru muzyki czy szereg dychotomii typu: awangardowość – tradycjonalizm/ tzw. klasyczny kanon/ neoromantyzm; sacrum-profanum; hermetyczność-przystępność.

Do mniej oczywistych czy w pewnej mierze zadziwiających wątków należą te odkryte przez Doktoranta. To m.in. estetyzacja grozy, obcość/inność wręcz egzotyczność, „wieneryzacja”, ilustracyjno-teatralny charakter muzyki nie tylko operowej, indywidualny emocjonalizm, przewartościowanie auto-wyborów i przewartościowanie ocen odbiorczych, wpływ kompozytorów radziecko-rosyjskich, czy opozycje: hałas – cisza, światowy - lokalny, kosmopolityczny – wybitnie polski/narodowy, kanon kultury mieszczańskiej – gwiazda pop-kultury, nowoczesność – współczesność, ciągłość – nieciągłość muzyki współczesnej.

W przypadku wszystkich przykładowo wymienionych przeze mnie wątków, których drobne, lecz mające znaczenie odnogi są w rozprawie opisane, p. Laskowski odkrył więc trudne do stwierdzenia tylko na drodze intuicji różnice w nasileniu i konfiguracji wątków (czy wybijających się wątków specyficznych) pojawiających się w recepcyjnym dyskursie na zróżnicowanych językowo obszarach oraz w perspektywie diachronicznej zmienności.

Ważne zwłaszcza w orbicie polskiej literatury muzykologicznej i polskich stereotypów odbiorczych dobrze poinformowanych melomanów jest prześledzenie przez Doktoranta przejęcia lub odrzucenia w badanych przez niego obszarach językowych terminu „sonorystyka” i używanych w kręgu niemieckojęzycznym terminów „Klangfarbenmusik”, „Klangkomposition” oraz kwestii narodowych aspektów twórczości Pendereckiego, włącznie z kategoriami „upamiętnienia” (Adrian Thomas) oraz „zawłaszczenia symboli” (Richard Taruskin).

Sugestywny, oparty na mocnych przesłankach choć zaczerpniętych tylko z jednego prasowego tytułu branżowego – wiedeńskiego miesięcznika „Musikfreunde” - jest portret recepcyjny Pendereckiego, stanowiący syntezę opinii sześciu autorów, portret nazwany przez Doktoranta „Honorowy Wiedeńczyk”. Jego elementy/cechy oraz związane z nimi wartości dobitnie odzwierciedlają charakterystyczne dla stolicy Austrii głębokie i trwałe zakorzenienie w muzycznej i literackiej tradycji od XVIII do przełomu XIX i XX wieku, przywiązanie do takich wartości kultury jak ciągłość, jedność różnorodności i tego co oryginalne oraz osobiste, „figury” geniusza, kompozytora-dyrygenta, instytucji filharmonii i koncertów abonamentowych z ich wiernym audytorium.

Silnie działa na wyobraźnię czytelnika rozprawy obraz recepcji Pendereckiego w ZSRR i Rosji, bo pulsuje dostrzeżonymi przez Doktoranta nieprawdziwymi mitami, potwierdzonymi paradoksami opinii o stylu muzyki i postawie twórczej Pendereckiego, a stymulowanymi za pomocą manipulacji ideologiczno-politycznych. A towarzyszy temu, jak podkreśla Doktorant, autentyczne przekonanie rosyjskiej muzykologii, że Penderecki jest „postacią najwyższej rangi, jednym z dowodów na siłę oddziaływania rosyjskiej cywilizacji na świecie zwłaszcza poprzez jego „nowotonalność”. Jest też [...] człowiekiem po prostu sławnym, zamożnym i wpływowym...” (s. 117).

W pełni merytorycznie uzasadnione jest odrębne skupienie się na kwestii recepcji twórczości operowej Pendereckiego, który, jak pisze Doktorant, „od premiery *Diabłów z Loudun* w roku 1969 jest najczęściej wystawianym kompozytorem operowym w historii muzyki polskiej” (s. 148). Z miesięcznika „Opera”, ukazującego się w Londynie od 1950 roku, zostały wzięte pod uwagę wszystkie teksty, w których pojawia się nazwisko Pendereckiego, czyli 96 tekstów z lat 1966-2015. Górna granica czasowa kwerendy nie została uzasadniona, a „Opera” ukazuje się przecież nadal.

Doktorant podkreśla, że Penderecki jest „najczęściej wymienianym polskim twórcą oper na łamach tego miesięcznika, który „blisko współpracuje z wiodącymi krytykami z całego świata” (s. 149), a oni współpracują także z innymi mediami, tzn., że ich opinie są rozpowszechniane na szeroką skalę. Tym bardziej wskazane by było w charakterystyce tego miesięcznika, a czego nie uczynił Doktorant, uwypuklenie, że zdecydowana większość analizowanych wypowiedzi dotyczących Pendereckiego została co prawda sformułowana

w języku angielskim w związku z wydarzeniami artystycznymi nie w Stanach Zjednoczonych, czy nawet nie w Wielkiej Brytanii, lecz w Niemczech, a poza tym w Polsce (lata 1976-2013), Austrii, Francji, Włoszech, sporadycznie w Kopenhadze, Bueons Aires, Pekinie i na Teneryfie. „Opera” rozpowszechniała opinie krytyków zazwyczaj zakorzenionych w tamtych kulturach, ukształtowanych przez odmienny kontekst kulturowy i społeczno-polityczny, których horyzont oczekiwać był kulturowo zróżnicowany także w sferze muzycznej.

Analiza angielskojęzycznego materiału prasowego, która przeprowadził p. Laskowski, jest szczegółowa, trafne są komentarze i wnioski częściowe wyrażenie sformułowane i przedstawiane po zreferowaniu kolejnego tekstu lub ich grupy czy poglądów danego krytyka. Szkoda jednak, że ta cenna refleksja krytyczna Doktoranta, dobrze wydobyte przez niego wątki recepcji, niekiedy gubią się czy nawet toną w nużącym – zwłaszcza od momentu opisu pierwszej w „Operze” wzmianki o Pendereckim z 1966 roku - toku chronologicznie ułożonej sprawozdawczości nadmiernie inkrustowanej wieloma krótkimi, ale w większości bardzo długimi cytatami z opisywanych tekstów prasowych. W tym wspomnianym fragmencie (s. 148-174) cytaty zajmują ok. 10 stron na 26. Przy tak rozbudowanych cytatach całkowicie zbyteczny wydaje się być Aneks, w którym zawarto niemal w 100% tekst tych cytatów z „Opery”. Moim zdaniem, lepszym rozwiązaniem byłoby uszczuplenie cytatów w tej części rozdziału *Krzysztof Penderecki na łamach dziennika „The New York Times” oraz miesięcznika „Opera”*, a wówczas niepodważalnie celowe by było zamieszczenie Aneksu jako ważnego dopełnienia spostrzeżeń zawartych w głównym tekście rozprawy.

Doceniam jednak wartość informacyjno-dokumentacyjną, jaką posiada 27 stronicowy **aneks**. Zawiera uporządkowane chronologicznie i podane w przekładzie na język polski oraz niekiedy zaopatrzone w konieczne faktograficzne objaśnienia fragmenty z publicystycznych wypowiedzi o Pendereckim, które pojawiały się w miesięczniku „Opera”. Na w sumie 96 odnotowanych w aneksie wypowiedzi składają się ich cytowane fragmenty lub tylko informacja o nich (m.in. maj 1967, sierpień 1969, lipiec 1973) względnie ich krótkie streszczenie (m.in. lipiec 1969, grudzień 1974, październik 1978). Cytowane fragmenty, a nie całe teksty, pochodzą z tekstów, będących nie tylko artykułami, lecz różnymi prasowymi gatunkami informacyjnymi, takimi jak wzmianka, notatka, zapowiedź, sprawozdanie/relacja, korespondencja oraz publicystycznymi - recenzja, artykuł publicystyczny, nekrolog. Niewłaściwy jest zatem tytuł aneksu *Artykuły archiwalne z miesięcznika „Opera”*.

Adekwatnym pod względem merytorycznym i formalnym tytułem aneksu mógłby być np. tytuł *Wypisy z archiwalnych numerów miesięcznika „Opera” (1966-2015)*. Można też rozważyć zaopatrzenie każdego przytoczonego w polskim tłumaczeniu tekstu pełnym opisem bibliograficznym (autor, tytuł tekstu w oryginale [w tłumaczeniu], rok, numer, data dzienna „Opera”, nr strony).

Akceptuję zaproponowany przez Doktoranta układ chronologiczny w prezentacji w pewnym sensie globalnego obrazu Pendereckiego, jaki tworzony był na łamach czasopisma „Opera”, aby sukcesywnie ukazać jego przekształcanie się w okresie od 1966 do 2015 roku, będące wynikiem jakby performatywnych akcji wielu, głównie europejskich, aktorów-krytyków. Ale gdy weźmiemy pod uwagę wszystkie występujące w tej publicystycznej refleksji wątki, dotyczącą ich argumentację oraz stopień jej szczegółowości, to można się zastanowić, czy aby ukazać ten obraz Pendereckiego bardziej wyraziście i bardziej wprost, nie byłoby lepiej ułożyć jego charakterystykę wg wątków zarazem charakterystycznych aspektów tego obrazu i w ich obrębie ukazać zmienność w czasie ich interpretacji oraz oceny dorobku Pendereckiego. W takim ujęciu, jak można przypuszczać, wszystkie konteksty recepcji twórczości Pendereckiego i dominanty recepcji poszczególnych dzieł operowych zyskałyby bardziej klarowne objaśnienie.

Styl i język wypowiedzi Autora recenzowanej pracy jest poprawny, z elementami języka eseistyki naukowo-literackiej, co oceniam jako walor narracji. Niezaprzeczalna jest erudycja Autora rozprawy i jego zdolności translatorskie.

W redakcji tekstu rozprawy i bibliografii można dostrzec potknięcia. Są to np. odesłania do rozdziałów rozprawy o niefigurującej w niej numeracji (np. rozdział 29, 36 – zob. s. 95, 140), powtarzanie wielocłonowych zapisów bibliograficznych tych samych publikacji w następujących po sobie przypisach (np. przypisy nr 27-28, 31-32, 137-140, 142-149). W bibliografii m.in. źródła do badań recepcji Pendereckiego nie zostały wyodrębnione jako odrębna całość, zamieszczone są publikacje albo w ogóle w rozprawie nie wykorzystane czy cytowane (np. Irena Poniatowska, *Recepcja muzyki jako problem estetyczny i teoretyczny*, [w:] *Szkice Chopinowskie. W kręgu recepcji i rezonansu muzyki*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2005), albo cytowane wyłącznie „z drugiej ręki” (m.in. Arnold Schoenberg, *Harmonielehre*, Wien 1911; Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp Verlag, Berlin 1970; Bénédicte Martin, *Évaluation de la qualité sur le marché de*

l'art. contemporain. Le cas des jeunes artistes en voie d'insertion, praca doktorska napisana pod kierunkiem François Eymarda-Duvernay, Université Paris-X, Nanterre, Paris 2005).

Wskazane przeze mnie usterki rozprawy, nie negują – w moim przekonaniu – jej niepodważalnych walorów poznawczych, rangi i ilości zawartych w niej nowych informacji oraz interpretacji na polu tematu badawczego niepodjęmowanego dotychczas w wymiarze monograficznym.

Posumowanie recenzji

Praca doktorska Aleksandra Laskowskiego przynosi nieznaną dotychczas syntetyczną, lecz wewnętrznie zróżnicowaną obraz recepcji twórczości Krzysztofa Pendereckiego w Niemczech, Austrii, Wielkiej Brytanii, Związku Radzieckim, Rosji i Stanach Zjednoczonych, a pośrednio także w innych ośrodkach na świecie, w okresie 1966-2017. Jest to dobrze namalowany za pomocą sprawnego języka obraz; kulturowy i społeczno-polityczny obraz recepcji Pendereckiego z uwypukleniem generujących go cech stylu i techniki kompozytorskiej oraz wyrazistym nakreśleniem takich punktów czy linii (wątków/tematów/dominant kontekstów), które w tym obrazie są silnie widoczne w różnych obszarach językowo-kulturowych. Dokonując syntezy wielu poglądów i ocen dotyczących twórczości i osoby Pendereckiego p. Laskowski umiejętnie zachowuje dystans, natomiast potrafi też odważnie uwypuklić własny punkt widzenia, a dzięki celnie dobranym argumentom niejako zmusza czytelnika z jednej strony do podzielenia jego opinii, z drugiej, do podjęcia indywidualnego krytycznego namysłu m.in. nad pop-kulturowymi koligacjami dzieła i osoby Krzysztofa Pendereckiego.

Uważam, że przedłożona do recenzji rozprawa spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim i wnoszę o dopuszczenie Pana Aleksandra Laskowskiego do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



Kraków, 10 czerwca 2023 roku

prof. dr hab. Małgorzata Woźna-Stankiewicz